

Autenttisuuden tavoittelu
havainnoivan dokumentaarin äänisuunnittelussa

Juuso Oksala
Taiteen maisterin kirjallinen opinnäyte
2020 Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuva- ja lavastustaiteen laitos
Elokuvaäänityksen ja -äänisuunnittelun pääaine

Tekijä Juuso Oksala

Työn nimi Autenttisuuden tavoittelu havainnoivan dokumentaarin äänisuunnittelussa

Laitos Elokuva- ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuvaäänityksen ja -äänisuunnittelun pääaine

Vuosi 2020

Sivumäärä 33

Kieli suomi

Tiivistelmä

Tämä kirjallinen opinnäytetyö käsittelee havainnoivan dokumentaarisen elokuvan äänisuunnittelua. Havainnoivalle lähestymistavalle ominaista on pyrkimys esittää elokuvan tapahtumat mahdollisimman autenttisen oloisesti katsojalle. Tekijöiden vaikutus kuvaustilanteeseen yritetään ainakin näennäisesti minimoida ja sitä jopa piilotellaan katsojalta. Tekijöiden luomasta autenttisuuden illuusiosta huolimatta, dokumentaarisen elokuvan katsotaan olevan ensisijaisesti tekijöidensä valintojen ja manipulaation värittämä näkemys todellisuudesta. Myös katsojan oletetaan olevan tietoinen elokuvan rakennetusta luonteesta, mutta siitäkin huolimatta pyrkimys autenttisen vaikutelman luomiseen on yleinen. Vaikutelman korostamisen keinoista on muodostunut konventioita, joita tarkastelemalla voidaan määritellä dokumentaarille ilmaisulle tyypillinen autenttisuuden tyyli. Tämä tutkielma analysoi keinoja, joilla autenttisuuden tyyliä toteutetaan elokuvien äänisuunnittelussa. Lähtökohtana kirjoitukselle toimi havaintoni siitä, että äänenlaadun heikentäminen voi joskus lisätä autenttisuuden vaikutelmaa. Toisaalta olin kiinnostunut pohtimaan ristiriitaisia vaatimuksia, joita elokuvaan jälkikäteen lisättävien äänien alkuperäisyydelle mielestäni asetetaan.

Tutkielma pohtii heikkolaatuisen kenttä-äänien asemaa dokumentaarisen elokuvan autenttisuuden tunnusmerkkinä ja miettii minkälaisia ehtoja se asettaa muulle äänikerronnalle. Pohdinnan seurauksena osoittautui, että erityisesti äänitehosteiden ja ympäristön äänien tekemiselle ei aseteta samanlaisia indeksisen todellisuussuhteen vaatimuksia kuin muille havainnoivan dokumentaarin kerronnan osa-alueille. Sen sijaan niitä manipuloidaan varsin vapaasti tarinankerronnan vahvistamiseksi. Äänien tulee kuitenkin olla autenttisuuden tyylin mukaisia, jotta katsojan illuusio aidosta äänestä ei rikkoudu. Analyysin kohteena ovat äänisuunnittelun keinot, joilla autenttisuuden vaikutelmaa voidaan vahvistaa tai toisaalta epähuomiossa heikentää. Opinnäyte esittelee myös autenttisuuden tyylin historiallista taustaa etsien mahdollisia syitä, jotka ovat vaikuttaneet konventioiden muodostumiseen. Tutkielman puitteissa tehdyn historiallisen katsauksen perusteella vaikuttaa siltä, että tietyt konventiot ovat ennemminkin haastavien kuvausolosuhteiden aiheuttamia, kuin tekijöiden taiteellisia valintoja. Lopulta kirjoituksessa pohditaan vastuuta, joka äänisuunnittelijalle kuuluu katsojan huomaamattoman manipulaation ja toisaalta elokuvan kohteen äänellisen representaation suhteen.

Tutkimuksen analyysi kohdistuu erityisesti lopputyöelokuvani *Untitled (burned rubber on asphalt, 2018)* äänisuunnittelun prosessiin. Autenttisuuden tyylin mukaisten konventioiden käyttöä havainnollistetaan esimerkeillä elokuvasta. Kirjoituksen pyrkimyksenä on käsitellä myös kriittisesti niitä lähtökohtia ja ennakko-oletuksia, jotka vaikuttavat omaan työhöni dokumentaarisen elokuvan äänisuunnittelussa. Tämän lopputyön kirjoittamisen aikana tekemäni pohdinta osoittaa autenttisuuden tyylin vaikuttaneen osin tiedostamattani oman työskentelyni taustalla ja johtaa kysymään, voivatko konventiot vaikuttaa ilmaisuun myös rajoittavasti. Äänen alkuperäisyydelle asetettaviin autenttisuuden vaatimuksiin tutkielma ei anna yhtä oikeaa vastausta mutta tarjoaa apua itselle sopivan lähestymistavan löytämiseen.

Avainsanat äänisuunnittelu, autenttisuus, havainnoiva dokumentaari

Author Juuso Oksala

Title of thesis Seeking authenticity in observational documentary's sound design

Department Department of film and scenography

Degree programme Film sound design

Year 2020

Number of pages 33

Language Finnish

Abstract

In my thesis, I discuss the sound design process of observational documentary film. It is typical for observational approach to aim at representing events of a film as an authentic document of reality. Filmmaker's impact on the progress of a filmic episode is often understated or even hidden from the audience. Despite the illusion of authenticity, documentary film is primarily a statement about reality defined by manipulation and choices of filmmakers. Spectator is assumed to be aware of the constructive nature of film as such. Nevertheless, it is common to use seemingly authentic means of representation. The conventions of narration for establishing impression of realism have been described as the style of authenticity. In this writing, I analyse methods of sound design that have been used to enhance that style. The starting point for the study is my notice that lower sound quality might increase the feeling of realism. On the other hand I have been puzzled about the contradictory demands for originality of post-synchronized sound.

I discuss the status of low fidelity direct sound as a proof of authenticity and consider the limitations it might create for other stages of sound production. I point out that there is no demand for indexical realism regarding post-synchronized sound effects. Manipulation of sound effects is often very liberal in order to enhance the narrative. However, these sounds need to follow the conventions of authentic style so that they maintain the illusion of authenticity. I search for different approaches of sound design that might augment or reduce the targeted impression. Also, I explain the historical background from which the authentic style has developed. I analyze possible reasons for the build up of these conventions. It seems that certain conventions are a result of difficult recording conditions rather than artistic choices. Finally, I ponder filmmaker's responsibility regarding both the subliminal manipulation of the viewer and the aural representation of film's subject.

In my analysis, I focus especially on the sound design process of my diploma film *Untitled (burned rubber on asphalt, 2018)*. I demonstrate the theoretical aspects of authentic style by various examples from the film. My aim is to discuss my approach to documentary sound design in a critical manner. I notice that the style of authenticity has biased my work unconsciously and wonder if these conventions have a limiting effect on my filmic expression. There is not a single correct answer to the question of originality of post-synchronous sound but the writing process has helped me to define my own approach.

Keywords sound design, authenticity, observational documentary

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|---|----|
| 1. JOHDANTO | 1 |
| 2. TEOS ESITTELY: Untitled (burned rubber on asphalt, 2018) | 3 |
| 3. HAVAINNOIVA DOKUMENTAARI | 5 |
| 3.1 Nicholsin moodit | 5 |
| 3.2 Suora elokuva | 6 |
| 3.2.1 Autenttisuuden tyyli | 7 |
| 3.2.2 Cinéma vérité | 7 |
| 3.3 Äänikerronnan konventiot havainnoivassa dokumentaarissa | 8 |
| 3.4. Dokumentaaristen ja fiktiivisten keinojen ero | 9 |
| 4. AUTENTTINEN ÄÄNI | 11 |
| 4.1 Havainnoivan dokumentaarin kenttä-äänitys | 11 |
| 4.2 Äänellinen rekonstruktio | 14 |
| 4.2.1 Äänen alkuperä | 17 |
| 4.3 Äänisuunnittelu autenttisuuden armoilla | 19 |
| 4.4 Virheet autenttisuuden takeena | 25 |
| 4.4.1 Refleksiivinen tyyli | 26 |
| 5. REPRESENTAATIO | 28 |
| 6. YHTEENVETO | 30 |
| LÄHTEET | 32 |

1. JOHDANTO

Käsittelen kirjallisessa opinnäytetyössäni dokumentaarisen elokuvan äänisuunnittelua. Olen rajannut kirjoitukseni pääosin havainnoivan dokumentaarin pariin. Sen ominaispiirteisiin kuuluu pyrkimys luoda illuusio kuvaustilanteen autenttisuudesta elokuvan katsojalle. Keskityn kirjoituksessa pohtimaan syitä ja keinoja autenttisuuden tavoittelulle äänisuunnittelijan näkökulmasta. Rajaan pääosin käsittelyni ulkopuolelle musiikin ja kertojaäänen käyttämiseen liittyvät kysymykset. Sen sijaan keskityn erityisesti synkronisen kenttä-äänen ja äänellisen rekonstruktion suhteeseen.

Lähtökohtani aiheen käsittelyyn on henkilökohtainen. Pyrin hahmottamaan minkälaiset konventiot ja taustaoletukset ovat vaikuttaneet omaan lähestymistapaani lopputyöelokuvani äänisuunnittelussa. Olen suhtautunut dokumentaarisen elokuvan äänisuunnitteluun eri tavalla kuin fiktiivisen elokuvan vaikka en ole osannut perustella syytä itselleni. Alkuperäinen tutkimuskysymykseni liittyi havaintoon siitä, että ajoittain saatoin tarkoituksellisesti heikentää äänenlaatua tai korostaa tekemisessä tapahtuneita virheitä, jotta tilanteet vaikuttaisivat aidommilta. Näkökulma laajeni pian kysymykseen äänen alkuperäisyydestä. Onko äänen pakko olla oikeasta kuvaustilanteesta peräisin ollakseen autenttinen? Työssäni suhtauduin näihin ajatuksiin kuitenkin epäjohdonmukaisesti ja leväperäisesti. Itse itselleni asettamat aitouden tavoitteet vaikuttivat epäilemättä joidenkin kohtausten sointiin mutta toisissa kohtauksissa saatoin käyttää äänikirjastoja ja jälkiäänitettyä materiaalia varsin vapaasti.

Tutkin aihetta sekä teoreettisen kirjallisuuden avulla että oman lopputyöelokuvani äänisuunnitteluprosessia analysoimalla. Merkittävän pohjan työlle antavat Bill Nicholsin esittelemät dokumentaariset lähestymistavat eli moodit sekä Susanna Helken ja Jouko Aaltosen julkaisut. Ääntä käsittelevän teorian suhteen olen nojautunut erityisesti Michel Chionin ajatuksiin. Helke (2006, 73) esittelee väitöskirjassaan autenttisuuden tyylin, joka on kehittynyt havainnoivan dokumentaarin keinojen vakiintuessa tunnistettaviksi konventioiksi. Se on myös tämän kirjoituksen keskiössä. Analysoin erityisesti äänisuunnittelun keinoja suhteessa autenttisuuden tyyliin. Lähestymistapani rajaa aiheen käsittelyn ennen kaikkea elokuvan muotoon ja tyyliin.

Opinnäytetyöni aluksi esittelen tutkimusmateriaalin eli lopputyöelokuvani. Kirjoituksen edetessä analysoin teoreettisia kirjoituksia peilaten niitä esimerkkeihin lopputyöstä. Aiheiden käsittely on sen verran sirpaleista, että oman työskentelyn analyysi lomittain teorian kanssa tuntuu johdonmukaiselta lähestymistavalta. Teorian käsittelyssä lähdän liikkeelle Bill Nicholsin määrittelemistä dokumentaarisista moodeista ja analysoin kuinka autenttisuuden tyyli on kehittynyt vuosikymmenten aikana erityisesti amerikkalaisen direct cineman perinteestä. Esittelen yleiset autenttisuuden tyylin mukaiset äänikerronnan keinot ja pohdin niiden eroa tyypilliseen fiktiiviseen kerrontaan verrattuna. Etenen tarkastelemaan äänisuunnittelun osa-alueita autenttisuuden näkökulmasta. Pyrin esittelemään myös äänikerronnan keinoja, jotka voivat erityisesti heikentää vaikutelmaa autenttisuudesta. Lopulta pohdin minkälainen vastuu äänisuunnittelijalla on elokuvan totuudellisuuden ja kohteiden representaation suhteen.

Kaikki kirjoituksen ohessa nähtävät kuvat ovat kuvakaappauksia lopputyöelokuvastani *Untitled (burned rubber on asphalt, 2018)*.

2. TEOSSESITTELY: *Untitled (burned rubber on asphalt, 2018)*



Kuva 1. Jälkiä asfaltissa.

Elokuva sijoittuu syrjäiseen kylään Pohjois-Norjan rannikolla. Jo pitkän aikaa kylän asukkaita on ihmetyttänyt erikoinen ilmiö: asfalttiteille ilmestyneet autonrenkaiden liirtojäljet. Jälkien tekijästä ei kuitenkaan ole tietoa. Myös poliisi on kiinnostunut aiheesta, sillä jälkien jättäminen julkisille teille on laitonta. Kuvausryhmä saapuu kylään ja pyrkii selvittämään jälkien tekijän henkilöllisyyden sekä jälkien merkityksen kyläläisten elämään. Ovatko jäljet ensisijaisesti vandalismia vai voiko niillä olla myös taiteellista arvoa?

Analyysin kohteena tässä kirjoituksessa on äänisuunnitteluprosessi lopputyöelokuvassani *Untitled (burned rubber on asphalt, 2018)*. Elokuva sai ensi-iltansa vuonna 2019 ja sen kesto on 20 minuuttia. Elokuvan ohjaaja on Tinja Ruusuvuori, tuottaja Marja Pihlaja, kuvaaja Pietari Peltola ja leikkaaja Inka Lahti. Äänituotannossa mukana olivat lisäksi toinen äänittäjä Arttu Hokkanen, foley-artisti Vili Laitinen sekä miksaaja Sami Sarhamaa. Käytän jatkossa elokuvasta lyhennettyä nimeä *Untitled*.

Elokuva ei edusta yhtä tiettyä lähestymistapaa vaan yhdistelee niitä melko vapaasti. Lähtökohtaisesti elokuva on vuorovaikutteinen sillä tarinaa kuljetetaan haastatteluin ja elokuvan

työryhmä on välillä itsekin läsnä kuvissa ja äänessä. Toisaalta kerronta asettuu monessa kohdassa ulkopuolisen tarkkailijan rooliin ja edustaa melko puhtaasti havainnoivaa lähestymistapaa. Näitä kerronnan tapoja yhdistää pyrkimys asioiden autenttisen oloiseen esittämiseen ja elokuva tasapainottelee pääosin näiden välillä. Perinteistä autenttisuuden tyyliä rikkovat subjektiiviset, ei-synkroniset hetket sekä ei-diegeettisen musiikin käyttäminen.



Kuva 2. Jälkien jättäjä itse teossa.

Elokuvan tarina ja asetelma on hyvin pitkälti rakennettu elokuvan tekijöiden toimesta. Todellista konfliktia tai salamyhkäisyyttä asian ympärillä ei esiintynyt niin paljon kuin elokuva antaa ymmärtää. Ennalta sovitut kuvaustilanteet esitettiin katsojalle kuitenkin autenttisen oloisina ja todellisia sattumuksia niiden puitteissa lopulta tapahtuikin. Tapahtumat pyrittiin esittämään ikään kuin ne selviäisivät pikkuhiljaa salapoliisin roolissa toimivalle kuvausryhmälle. Tarinan rakentelun ja käsikirjoittamisen puolesta elokuva lähestyy fiktiivistä kerrontaa. Toisaalta kaikki elokuvassa esiintyvät henkilöt ja tapahtumat olivat aitoja. Jotta asetelman keinotekoisuus ei olisi korostunut liiaksi, esitimme elokuvan tapahtumat mahdollisimman autenttisen oloisesti. Tätä tavoiteltiin erilaisin kuva- ja äänikerronnan keinoin, joita analysoin tässä kirjoituksessa.

3. HAVAINNOIVA DOKUMENTAARI

Tässä luvussa esittelen rajauksen, jonka mukaan lähestyn dokumentaarista elokuvaa. Dokumentaarista ilmaisua on mahdotonta lokeroida tiettyyn muottiin koska sen lähestymistavat ovat niin moninaisia. Hahmottamisen selkeyttämiseksi Bill Nichols on määritellyt moodit, jotka kuvaavat tekijöiden keinoja aiheen käsittelyyn. Näitä lähestymistapoja voisi mielestäni verrata fiktioelokuvan genre-ajatteluun. Oman tutkimukseni keskiössä on havainnoiva moodi mutta sivuan myös vuorovaikutteisen moodin keinoja.

Esittelen lyhyesti dokumentaarisen elokuvan historiaa, erityisesti amerikkalaisen direct cinema-koulukunnan perinnettä, jotta ymmärrämme mistä havainnoiva dokumentaari on lähtöisin. Tämän tradition mukaisista keinoista on muodostunut autenttisuuden tyyli, joka yhä tänä päivänä määrittelee dokumentaarista estetiikkaa ja katsomiskokemusta. Kirjoituksessa tarkastelen millaisista olosuhteista dokumentaarisen kerronnan konventiot ovat kehittyneet. Pohdin myös millä tavoin nämä keinot eroavat fiktiivisistä keinoista. Käytän moodi-käsitteen synonyymina lähestymistapa-sanaa, jonka Susanna Helke (2006, 55) on todennut kuvaavan laajemmin myös työtapaan liittyviä esteettisiä pyrkimyksiä.

3.1 Nicholsin moodit

Dokumentaarisen elokuvan alalajien tunnetuimman jaottelun on tehnyt teoreetikko Bill Nichols. Alunperin vuonna 1991 julkaistu ja vuonna 2001 täydennetty historiallinen luokittelu käsittää kuusi moodia, jotka ovat määritelleet elokuvan dokumentaarista lähestymistapaa. Helke (2006) kuvailee niiden auttavan ennen kaikkea havainnollistamaan sitä millaisin keinoin todellisuutta on esitetty elokuvissa. Moodien avulla voi tunnistaa kulloinkin vallinneita representaation keinoja. (Helke 2006, 55)

Nicholsin (2001, 99) määrittelemät moodit ovat runollinen, selittävä, havainnoiva, vuorovaikutteinen, refleksiivinen ja performatiivinen. Luokittelu on jaettu ajanjaksoihin, jolloin kukin tyyli on ollut vallitseva mutta lähestymistavat ovat sekoittuneet ja olleet käytössä myös eri aikakausilla (Helke 2006, 55). Nykyään näiden moodien sekoittuminen on tavallista, kuten *Untitled*-elokuvastakin käy ilmi. Klassisten ilmaisutapojen voi olettaa uudistuvan jatkuvasti

tämän limittymisen myötä.

3.2 Direct Cinema

John Grierson määritteli 1930-luvulla dokumentaarisen elokuvan olevan “todellisuuden luovaa käsittelyä”. Hän luki dokumentaariin keinoihin kuuluviksi niin haastattelut, rekonstruktion kuin mahdollisten skenaarioiden esittämisen kunhan niiden todistusvoima todellisuudesta tuottaisi dokumentaarista arvoa. (Winston 2013, 6-8) Griersonin tavoitteleva dokumentaarinen arvo tarkoitti sosiaalisten epäkohtien paljastamista ja lähtökohta oli enemmän yhteiskunnallinen ja valistuksellinen kuin elokuvaesteettinen (Helke 2006, 38).

Vastalauseeksi Griersonin määrittelemiä vallitsevia dokumentaarisia käytänteitä kohtaan kehittyi amerikkalainen direct cinema eli suora elokuva, jota pidetään havainnoivan moodin perustana. 1960-luvulla direct cineman tekijät ottivat käyttöönsä uuden kevyemmän kuvauskaluston ja hyödynsivät synkronisen äänitallennuksen mahdollisuuksia. He asettuivat Griersonin ihannoimaa rakennettua ja katsojalle osoitettua kerronnan tapaa vastaan ja pyrkivät minimoimaan elokuvan tekijän ja kohteen välisen vuorovaikutuksen. Suosittiin käsivarakuva ja synkronista ääntä. Näyttelijöiden, haastatteluiden, kommentaarin, valaisun tai jälkiäänityksen käyttö kiellettiin. Ajateltiin, että tällainen elokuva tarjoaisi mahdollisimman todistusvoimaista materiaalia todellisuudesta ja näin katsojalla olisi parhaat mahdollisuudet arvioida todisteiden autenttisuutta. (Winston 2013, 5)

Huolimatta pyrkimyksistä vähentää elokuvantekijän vaikutusta elokuvan tapahtumien etenemiseen, suorat elokuvat olivat silti tarinallisia ja niitä leikattiin jatkuvuusleikkauksen periaatteiden mukaisesti (Winston 2013, 9). Tilan ja ajan esittäminen oli yhtenäisempää kuin selittävässä dokumentaareissa, joissa tavoitteena on ennen kaikkea argumentaation johdonmukaisuus (Helke 2006, 64). Tavoitteena oli piilottaa elokuvan tekemisen prosessi katsojalta ja esittää elokuvan maailma mahdollisimman yhtenäisenä hieman kuten klassisessa elokuvakerronnassa (Ruoff 1992, 221). Siihen verrattuna kerronta oli kuitenkin huomattavasti hitaampaa ja elokuvan sisältö avoimemmin katsojan tulkittavissa (Helke 2006, 64). Katsoja sai mahdollisuuden tarkkailla aidon oloista tilannetta ulkopuolisena, lähes salaisesti. Tapahtumien eteneminen esitettiin ilman ulkoisia selityksiä, jotta katsoja saisi itse tehdä tulkintansa tilanteesta.

Myöhemmin, viimeistään 90-luvulla, suoran elokuvan tekijöiden väite kerronnan objektiivisuudesta ja kuvaustilanteen aitoudesta kyseenalaistettiin teoreettisessa keskustelussa. Elokuvan suora viittaussuhde todellisuuteen kiellettiin. Sen sijaan dokumentaarinenkin elokuva ymmärrettiin tekijöidensä subjektiiviseksi näkemykseksi todellisuudesta kuvarajausta ja äänenkäyttöä myöten. Samoin tekijän läsnäolon vaikutus kohteiden toimintaan kuvaustilanteessa tunnistettiin. Erityisesti kritiikki kohdistui tekijöiden väittämään siitä, että elokuvat voisivat esittää todellisuutta objektiivisesti. Toisaalta tätä voitaisiin pitää tekijöiden idealisoituna tavoitteena, johon heidän valitsemansa keinot pyrkivät. (Helke 2006, 65)

3.2.1 Autenttisuuden tyyli

Suoran elokuvan teoksista oli havaittavissa vallitsevia tyylejä, joista muodostui konventioita lajityypin sisälle. Näistä konventioista kehittyi tunnistettava tyyli, jonka Helke (2006) nimeää autenttisuuden tyyliksi. Sen avulla katsoja tunnistaa elokuvan dokumentaariseksi ja uskoo materiaalin autenttisuuteen. Tekijöiden itselleen asettamat kiellot ja säännöt vaikuttivat dokumentaarisen tyylin kehittymiseen. Koska kuvaustilanteeseen ei saanut juurikaan vaikuttaa, heikko kuvan- ja äänenlaatu muodostuivat autenttisen tyylin tunnuspiirteiksi. Sattumanvaraisuus ja virheet perinteiseen elokuvakerrontaan verrattuna pyrkivät vakuuttamaan katsojan siitä, että nämä tapahtumat olivat todella tapahtuneet sellaisenaan, kuvausryhmän läsnäolosta huolimatta. (Helke 2006, 39-40, 73) Pooja Rangan (2019, 139) huomauttaa, että näitä konventioita on kritisoitu autenttisuuden illuusion luomisesta katsojalle mutta siitäkin huolimatta ne ovat edelleen laajasti käytössä elokuvakerronnassa.

3.2.2 Cinéma Vérité

Autenttisuuden tyylin kehittymiseen on osaltaan vaikuttanut myös samanaikaisesti erityisesti Ranskassa ja Kanadassa kehittynyt cinéma vérité, joka Nicholisin määrittelyn mukaan kuuluu vuorovaikutteiseen moodiin. Myös sen tunnuspiirteitä olivat synkroninen kenttä-ääni ja käsivarakuvaus. Erotuksena direct cinemasta tässä tyyliässä elokuvan tekijällä oli aktiivinen rooli tilanteiden synnyttämisessä ja esittämisessä. Ulkopuolisen havainnoinnin sijaan tekijä osallistui aktiivisesti ja näkyvästi tilanteiden esittämiseen. Esteettisesti nämä tyylit olivat lähellä toisiaan mutta cinéma véritén lähtökohtana oli elokuvanteon prosessin avoimuus (Helke 2006, 66).

3.3 Äänikerronnan konventiot havainnoivassa dokumentaarissa

Jeffrey Ruoff (1992) mainitsee synkronisen kenttä-äänien suosimisen olevan merkittävin tyyliin vaikuttava keino havainnoivan dokumentaarin äänisuunnittelussa. Joskus synkronisesti äänitetty lokaatioäänitys on jopa elokuvan ainoa käytettävä ääni. Äänenlaatu ja puheen selkeys ovat usein huomattavasti fiktioelokuvia heikompia hallitsemattomista äänitysolosuhteista johtuen. Äänitetyn materiaalin selkeys ja ymmärrettävyys paranee sitä mukaa kuin tekijän kontrolli kuvaustilanteessa lisääntyy. (Ruoff 1992, 221) Huonolaatuinen ja epäselvä ääni voi siis luoda katsojalle vaikutelman siitä, että kuvaustilanne on ollut hallitsematon. Jälkiäänitys äänen teknisen laadun parantamiseksi ei ole kuulunut havainnoivan dokumentaarin keinoihin, koska kaikenlainen näyttelemineen on nähty epäluotettavana ilmaisukeinona ja toisaalta tilanteen autenttisuus on haluttu säilyttää.

Havainnoivan dokumentaarin äänikerronnalle on tyypillistä myös se, että ei-diegeettisten äänien käyttämisestä vältetään. Ei-diegeettisillä äänillä tarkoitetaan ääniä, jotka kuuluvat elokuvan sisäisen maailman ulkopuolelta. Ne eivät ole elokuvassa esiintyvien henkilöiden kuultavissa vaan ne on osoitettu suoraan katsojalle. Dokumenteissa näitä voivat olla esimerkiksi informatiiviset merkkiäänet tai kertojaääni. Ranganin (2019) mukaan selittävää kertojaääntä on pidetty dokumentaarisen ilmaisun perustana mutta havainnoiva lähestymistapa pyrkii selittämään tapahtumien etenemisen katsojalle muilla audiovisuaalisilla keinoilla. Jos elokuvassa käytetään haastattelua, puhuja esitellään katsojalle tyypillisesti myös kuvin. (Rangan 2019, 138-9) Myös ei-diegeettisen musiikin käyttämisestä on vältetty ja musiikin on vaadittu olevan lähtöisin luonnollisesti kuvauspaikalta tai tilanteesta (Ruoff 1992, 228). Tosin myös score-musiikkia käytetään välillä, kuten *Untitledinkin* musiikkivalinnat osoittavat.

Ei-diegeettisten äänien välttely havainnoivassa dokumentaarissa on ymmärrettävää sikäli, että tavoitteena on nimenomaisesti luoda yhtenäinen tarinamaailma, jota ei rikota ulkopuolisilla selittävillä elementeillä. Toisaalta taas fiktiivisen kerronnan yleisiä keinoja ovat juuri score-musiikin ja kertojaäänen käyttäminen vaikka pyrkimyksenä onkin yhtenäisen tarinan kertominen. Ei-diegeettisten äänien käytön osalta havainnoivan dokumentaarin äänikerronta on siis sekä aiemmin vallinneiden dokumentaaristen että fiktiivisten konventioiden vastaista. Tämä on osaltaan edesauttanut uudenlaisen realismin vaikutelman aikaansaamista.

Yhteenvetona sanoisin, että perinteinen havainnoivan dokumentaarin äänisuunnittelu on tyypillisesti diegeettistä ja synkronista kuvan kanssa. Heikkolaatuinen kenttä-ääni luo osaltaan vaikutelmaa siitä, että tekijä on havainnut tapahtumat sellaisenaan, vaikuttamatta itse niiden kulkuun. Yhdessä muiden elokuvallisten keinojen kanssa nämä äänenkäytön konventiot muodostavat autenttisuuden tyylin. Klassisessa fiktiivisessä kerronnassa virheellisiksi mielletty keinot ovat muodostuneet niin tunnistettavan dokumentaarisiksi, että niitä on käytetty myös fiktiivisessä kerronnassa autenttisuuden tavoitteluun (Helke 2006, 79). Esimerkiksi fiktiivinen brittiläinen tv-sarja *The Office* (2001) on hyödyntänyt erityisesti visuaalisen kerronnan konventioita jäljitellessään kuvausryhmän läsnäoloa tilanteessa. Käsivarakuvaus ja nopeat zoomaukset luovat vaikutelman hallitsemattomasta, autenttisesta tilanteesta. Myös valtaosa tosi-tv-ohjelmista on ottanut tyyllilliset vaikutteensa havainnoivan elokuvan perinteestä voidakseen vakuuttaa katsojan ohjelman autenttisuudesta (Ward 2005, 4).

Voidaan siis olettaa, että autenttisuuden tyyli on nykypäivän katsojalle helposti tunnistettava merkki elokuvan dokumentaarisista pyrkimyksistä. Katsojan on kuitenkin hankalaa tunnistaa kuinka keinotekoinen tämä autenttisuuden illuusio oikeasti on. Suoran elokuvan alkuperäinen ehdottomuus esimerkiksi kenttä-äänen käyttämisen ja äänitehosteiden lisäämisen suhteen on vähentynyt. Äänisuunnittelun keinoin illuusiota onkin mahdollista vahvistaa katsojan huomaamatta kunhan tyyli on uskottava.

3.4 Dokumentaaristen ja fiktiivisten keinojen ero

Dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajanveto on usein epäselvää. Dokumentaarista elokuvaa katsoessani oletan sen kertovan jotain havaitusta todellisuudesta. Susanna Helken (2006, 17) mukaan tämän todellisuuden voi tunnistaa siitä, että dokumentaarisessa elokuvassa kuvatut olosuhteet ja tapahtumat olisivat olleet olemassa myös vaikka elokuvaa ei olisikaan tehty. Sikäli dokumentaarinen elokuva on sidoksissa todellisuuteen puhtaasti fiktiiviseen kerrontaan verrattuna. Toisaalta myös fiktion parissa on tehty elokuvia, joissa todelliset historialliset tapahtumat on kiedottu osaksi tekijän luomaa tarinamaailmaa (Helke 2006, 179). Havainnoiva dokumentti pyrkii kuitenkin esittämään kohtaukset aitoina hetkinä, oikeiden ihmisten esittämänä.

Katsojana elokuvan dokumentaarisuutta voi olla kuitenkin vaikea todentaa tietämättä elokuvan olevan dokumentaarinen. Pelkästään elokuvan tyyliä ja muotoseikkoja analysoimalla ei voi päätellä elokuvan olevan dokumentaarinen minkä voi hyvin havaita siitä kuinka elokuvallisia keinoja lainataan puolin ja toisin (Carroll 1996, 268-7). Muka-dokumentaarit ovat kopioineet dokumentaarisen autenttisuuden tyylin niin tarkasti, että katsojan on haastavaa tunnistaa elokuvan tarina fiktiiviseksi. Tyylin avulla on joskus perusteltu elokuvan eettisyyttä ja objektiivisuutta mutta nämä ihanteet murtuivat 1980-90 luvuilla (Helke 2006, 22, 201). Samalla vastuu elokuvan dokumentaarisen arvon määrittelystä on siirtynyt yhä enemmän katsojan harteille (Winston 2013, 26).

Havainnoivan elokuvan perinteestä kehittynyt autenttisuuden tyyli ei takaa elokuvan olevan autenttinen kuvaus todellisuudesta vaikka sen pyrkimyksenä onkin vakuuttaa katsoja tapahtumien aitoudesta mahdollisimman uskottavasti. Keinot ovat ennemminkin konventioita, elokuvan tekemiseen ja katsomiseen muodostuneita sopimuksia. Katsoja odottaa dokumentaarisen ilmaisun olevan epätäydellistä, jopa virheellistä verrattuna fiktiivisiin konventioihin (Helke 2006, 199).

4. AUTENTTINEN ÄÄNI

Tässä luvussa käsittelen tarkemmin minkälaisia vaatimuksia äänen alkuperäisyydelle tyypillisesti asetetaan. Pohdin autenttisuuden kysymystä sekä kenttä-äänityksen että jälkituotannon kannalta. Tarkastelen lähemmin ja esimerkkien kautta keinoja, joilla autenttisuuden tyyliä voidaan vahvistaa ja toisaalta rajoitteita, joita se asettaa äänisuunnittelulle.

Aaltonen (2010, 153) sanoo, että kuvatun materiaalin autenttisuutta on perusteltu sen indeksisellä suhteella todellisuuteen C. S. Peircen semiootiikan käsitteiden mukaan. Termi indeksinen viittaa tallenteen syy-seuraussuhteeseen tallennetun hetken kanssa. Elokuvan materiaalin voi siis ajatella olevan suoraa seurausta kuvaustilanteen tallentumisesta kameran tai äänitallentimen muistikortille. Kuva tai ääni voi myös olla esittämänsä kohteen kaltainen (ikoni) tai esittää sen symbolisesti, mutta indeksisyys korostaa materiaalin fyysistä suhdetta havaittuun todellisuuteen.

Tämä näkökulma ei huomioi tekijän vaikutusta tallenteen tekemisessä. Nykyään tämä suora syy-seuraussuhde onkin kiistetty ja elokuvan ymmärretään esittävän ensisijaisesti tekijän väitteitä todellisuudesta. Tästä huolimatta dokumentaarisen kuvamateriaalin oletetaan olevan indeksisessä suhteessa todellisuuteen ja tästä poikkeaminen herättäisi Aaltosen mielestä periaatteellisia ja eettisiä kysymyksiä. Myös synkroninen kenttä-ääni on suoraa seurausta kuvaustilanteesta ja yhtä lailla indeksistä kuin kuva. Tästä syystä kenttä-äänen arvostus autenttisuuden nimissä on yleistä. Nykyään elokuvaan lisätään lähes aina ääniä myös jälkikäteen. Aaltosen havainnon mukaan niille ei kuitenkaan aseteta samanlaisia indeksisyyden tai alkuperäisyyden vaatimuksia kuin kuvalle. (Aaltonen 2010, 152-4, 161) *Untitledissa* kuultavat Jäämeren aaltojen äänet voi siis korvata vaikkapa Itämeren tyrskyillä. Alkuperäisyyttä tärkeämpää on, että katsojan illuusio autenttisuudesta säilyy.

4.1 Havainnoivan dokumentaarin kenttä-äänitys

Synkronisesti kuvan kanssa lokaatiossa tehty äänite on havainnoivan dokumentaarin äänikerronnan perusta. Se on kuin autenttisuuden todiste, jolle jälkikäteen lisätyt äänitehosteet ovat alisteisia. Tekninen kehitys mahdollisti synkronisen kenttä-äänityksen (direct sound)

kannettavalla kalustolla ensi kertaa 50-luvun lopulla (Ruoff 1994, 218). Suoran elokuvan tekijät ottivat tekniikan käyttöönsä ja saavuttivat uudenlaisen realismin vaikutelman. Oli mahdollista asettua kärpäseksi kattoon ja tallentaa tapahtumat sellaisenaan aidossa lokaatiossa. Hollywood-elokuvat oli kuvattu hallituissa studio-olosuhteissa jo vuosikymmenten ajan ulkopuolisten häiriötekijöiden välttämiseksi ja teknisen laadun varmistamiseksi (Ruoff 1994, 221). Griersonilainen dokumenttielokuva puolestaan hyödynsi kertojaääntä ja suunniteltuja kuvaustilanteita. Näihin vallitseviin tyylihin verrattuna suora elokuva todellakin vaikutti suunnittelemattomalta ja sikäli autenttiselta tallenteelta. Kenttä-äänen käyttäminen oli olennainen osa vaikutelman luomisessa.

Kuitenkin, kuten Michel Chion (1994) huomauttaa, äänityksen sisältöön vaikutetaan paljon jo kuvaustilanteessa ja kenttä-äänen autenttisuus on sikäli kyseenalaista. Mikrofonien sijoittelulla ja suuntaavien mikrofonien käyttämisellä luodaan rajausta, jossa tiettyjä ääniä pyritään vahvistamaan ja toisia vaimentamaan. Kuvaspaikka- ja aika saatetaan valita äänellisten ominaisuuksien takia ja kuvaustilanne jopa sulkea kokonaan muilta ihmisiltä, jotta tilanne saadaan tallennettua ilman ulkopuolisia häiriötekijöitä. Usein nämä järjestelyt helpottavat tilanteen laadukasta tallentamista mutta sulkevat samalla pois satunnaisia käänteitä, joita autenttiseen tilanteeseen saattaisi muuten kehittyä. Näiden valintojen ja vaimennusten johdosta kuvaustilanteessa tallennetun äänen voidaan ajatella olevan rekonstruoitu siinä missä jälkikäteen lisätyt äänitehosteet. (Chion 1994, 96, 106-7)

Nicholsin (2001, 114-5) mukaan havainnoivan dokumentaarin keskeinen kiistanaihe on se kuinka paljon elokuvantekijöiden läsnäolo vaikuttaa tilanteen luonteeseen ja etenemiseen. Kokemuksieni perusteella se vaikuttaa aina kuvaustilanteen tunnelmaan eikä mielestäni voi väittää, että mikään tilanne olisi ollut samanlainen jos kuvausryhmä ei olisi ollut paikalla. Oma olemisen tapa kuvaustilanteessa voi vaikuttaa merkittävästi siihen kuinka luonnollisen oloisesti ihmiset käyttäytyvät. Itse pyrin olemaan niin sanotusti huomaamattomasti läsnäoleva kuvaustilanteessa. Ajattelen, että kokemus yhteisestä tekemisestä kuvattavien kanssa on parempi lähestymistapa kuin täysin ulkopuolinen tarkkailu. Se voi antaa esiintyjälle turvallisemman mahdollisuuden olla oma itsensä ja sitä kautta ilmaisu on luultavasti autenttisempaa.

Havainnoivan dokumentaarin klassiset kuvaustyyli, laaja staattinen otos ja nopeasti tilanteisiin käsivaralla reagoiva kamera, hankaloittavat tilanteen äänittämistä puomimikrofonilla

läheltä toimintaa tai puhumista. Puomittaminen ylipäänsä voidaan kokea häiritseväksi kuvattavia kohtaan. Kuvaajalla on mahdollisuus käyttää zoomia, jotta hänen ei tarvitse liikkua lähemmäs kuvattavia. Tämän seurauksena tyypillinen havainnoivan dokumentaarin kenttä-äänitys on epäselvän kuuloinen. Ääni värityy huonekaiun vaikutuksesta ja siihen sekoittuu ympäristön ääniä enemmän kuin olisi hyväksyttävää Hollywood-elokuvassa. Ruoff (1992, 221) kuvailee fiktiivisen elokuvan äämentarkkuuden ylittävän arkipäiväisen kokemuksen kun taas dokumentaarinen kenttä-ääni on totuttua heikompaa.

Haastavista olosuhteista ja huomaamattomuuden tavoittelusta johtuen kenttä-ääni on perinteisesti äänitetty melko etäältä äänenlähteestä ja äänen perspektiivi on kameran kuvakulman mukainen. Fiktiivisten konventioiden mukaisesti äänen tulisi kuulua lähempää kuin kuvakulma antaa ymmärtää koska puomimikrofoni on perinteisesti sijoitettu kuvarajan yläpuolelle lähemmäs äänen lähdettä. Katsoja-kuulija on tottunut tähän periaatteessa epäluonnolliseen perspektiiviin. Havainnoivalle lähestymistavalle ominainen kameran perspektiivin mukainen äänisuunnittelu voi siis rikkoa klassisen konvention ja vahvistaa autenttisuuden vaikutelmaa.

Toisaalta tämän perspektiivin voisi ajatella olevan autenttisuuden tyylin vastaista koska se nimenomaan korostaa kameran näkökulmaa ja läsnäoloa tilanteessa. Kuvan rajaaminen on kuitenkin välttämätön valinta elokuvan tekemisessä ja on ymmärrettävää että myös ääni tukee tätä näkökulmaa. Tältä kantilta ajateltuna kuvan ulkopuolelta kuuluvien äänien harkittu vaimentaminen on perusteltu teko, jota voisi verrata kuvan rajaamiseen tekijöiden taiteellisenä valintana.

Nykyään äänityksessä on yleistä käyttää myös langattomia nappimikrofoneja puheen tallentamiseen. Tällä tavoin puhetallenteiden äänenlaatu on parantunut huomattavasti. Äänittäminen pelkästään nappimikeillä ei ole autenttisuuden tyylin kannalta paras ratkaisu koska kameran mukaisen perspektiivin tekeminen miksauksessa jälkikäteen voi olla haastavaa.

Langattomien mikrofoniin käyttäminen on mahdollista vain kun henkilöt ovat etukäteen suostuneet osallistuvansa elokuvan tekemiseen. Yllättäen tilanteessa oleville henkilöille ei välttämättä ole mahdollista asettaa erillistä mikrofonia, jottei ainutlaatuinen tilanne keskeytyisi. Nappimikit on tapana piilottaa vaatteiden alle vaikka se todennäköisesti heikentää äänenlaatua. Näin ylläpidetään autenttisuuden illuusiota. Tallennusvälineen paljastuessa katsoja ymmärtäisi elokuvan kohteen olevan tietoisesti tekemässä elokuvaa. Mikrofonien pitämistä näkyvillä kuvissa

pidetään hyväksyttävänä yleensä vain silloin kun elokuvan tekijät ovat itse esillä elokuvassa ja elokuvanteon prosessia ei muutenkaan piiloteta. Puomimikin tahallista vilauttamista kuvassa onkin käytetty autenttisuuden todisteena erityisesti muka-dokumentaarien kerronnassa.

Nappimikrofonien käyttäminen voi edesauttaa kuvaustilanteen huomaamatonta tallentamista. Parhaimmillaan elokuvan kohteet voivat jopa unohtaa mikrofoniin päällä olon, jolloin tilanteiden tallentaminen on hiukkasen autenttisempaa. *Untitled*-elokuvassa nuorten auton hajoamista seurannut puhelinkeskustelu tallentui auton sisälle jätettyyn nappimikrofoniin, jonka läsnäoloa henkilöt tuskin enää ajattelivat tuossa tilanteessa kun kuvausryhmä oli kymmenien metrien päässä heistä. Äänityksen heikko laatu tekee siitä aidon, jopa salaa äänitetyn kuulaisen. Vaikutelman seurauksena henkilöiden kommentit elokuvan tekemisestä kuulostavat entistä huvittavammilta.

Haastavista kuvausolosuhteista johtuen heikko kenttä-äänien laatu on muodostunut tunnistettavaksi tavaramerkiksi havainnoivan dokumentaarin perinteessä. Voidaan kuitenkin todeta, että kenttä-ääni ei ole todellisuudessa niin autenttista kuin sen uskotellaan olevan. Siitä huolimatta se muodostaa edelleen elokuvan autenttisuuden perustan johon jälkikäteen lisättyjen äänien on mukauduttava. Seuraavaksi pohdin tarkemmin elokuvaan jälkikäteen lisättävien äänien autenttisuutta.

4.2 Äänellinen rekonstruktio

Suoran elokuvan perinteeseen tiukasti kuulunut tapa käyttää synkronista kenttä-ääntä oli alun perin melko ehdoton. Elokuvan kenttä-ääni oli elokuvan ääni. Lähestymistapa on looginen mutta hiljalleen on kuitenkin muodostunut tavaksi muokata ja lisätä ääniä elokuvaan jälkikäteen myös havainnoivan dokumentaarin parissa. Tarvetta selittää ensisijaisesti elokuvantekijöiden halu tarinankerronnan tehostamiseen. Toisaalta esimerkiksi äänimaisematutkimuksessa on havaittu mielenkiintoisten äänimaisemien tallentamisen haasteellisuus. Elävän kuulaisen ja kuulijansa yllättävän äänimaiseman tallentaminen on vaikeaa erityisesti ennakkoon suunnittelematta (Koivumäki 2017, 106). Elokuvan äänikerrontaa on pyritty elävöittämään jälkikäteen katsojan mielenkiinnon ylläpitämiseksi. Tämä on erityisen ymmärrettävää kun otetaan huomioon havainnoivalle dokumentaarille ominainen kerronnan hitaus.

Bill Nichols (2010) on määritellyt tyypit, jotka kuvaavat dokumentaarisen rekonstruktion mahdollisia lähestymistapoja. Tyypit ovat realistinen, tyypillinen, etäännyttävä, tyyllittelevä ja ironinen. (Nichols 2010, 204-8) Vaikka ne kuvaavat dokumentaarista rekonstruktiota kokonaisuutena, niitä voisi mielestäni hyödyntää myös pelkästään äänellisen rekonstruktion analyysiin. Rekonstruktion tyyppejä analysoimalla voi hahmottaa erilaisia tapoja, joilla elokuvantekijä on pyrkinyt vaikuttamaan katsojaan.

Havainnoivalle dokumentaarille ominaisimmat tyypit ovat realistinen ja tyypillinen, joiden käyttöä katsojan on vaikeaa havaita. Realistinen lähestymistapa viittaa ääniin, jotka on äänitetty realistisia äänilähteitä ja lokaatioita käyttäen, kuten *Untitledin* kuvauspaikalla äänitetyt luontoäänet. Tyypillinen lähestymistapa puolestaan mahdollistaa alkuperäisen äänen korvaamisen kokonaan toisessa paikassa äänitetyllä. Kuvaan autiosta kiihdytysautoradasta lisäsimme tuulen ujellusta kaupallisesta äänikirjastosta vaikka ääni ei ollut realistinen suhteessa kuvaustilanteeseen. Etäännyttävää tyyppiä edustaa lopputyöelokuvassani hetki, jossa lumitraktori katoaa lumipilven sekaan (kuva 5). Traktorin ääni häviää epäaidon nopeasti kuuluvista ja huomio kiinnittyy lumen liikkeeseen. Vastaavasti etäännyttävän vaikutelman voi aiheuttaa tuomalla kuvassa näkyvän äänilähteen kuulumaan epärealistisen lähelle suhteessa kuvan perspektiiviin. Tyyllittelevää lähestymistapaa edustaa esimerkiksi autojen äänien käsittely ja valikointi, joskin lopputyöelokuvani kohdalla se oli hyvin hillittyä. Aiemmin mainitsemani ujeltavan tuulen äänen lisääminen autiolle kiihdytysautoradalle voi ajatella olleen myös ironinen ratkaisu. Etsimme äänikirjastosta tarkoituksella mahdollisimman konventionaalisen, jopa humoristisen “autiomaan ujelluksen”, jotta katsoja varmasti ymmärtäisi ettei kukaan todellakaan käytä autorataa.

Nykyaikaisen havainnoivan dokumentaarin parissa äänien jälleenrakentaminen on yleistä erityisesti äänitehosteiden ja ympäristön äänien suhteen. Äänien manipulointi on huomaamatonta katsojalle ja toisaalta kuvausolosuhteet ovat saattaneet olla mahdottomat äänen tallentamiseen. Susanna Helke (2006, 160) puolustaa elokuvallisen rekonstruktion käyttöä toteamalla, että yksityiskohtien alkuperäisyyttä tärkeämpää on miettiä miten kyseinen ratkaisu ilmentää elokuvan maailmaa tai henkilöitä. Samaa ajatusta voisi mielestäni soveltaa myös äänien tekemiseen sen sijaan että pyrkii toistamaan epäonnistuneen kenttä-äänityksen mahdollisimman aidosti. Äänisuunnittelija Peter Albrechtsen kertoo omasta suhtautumisesta aiheeseen haastattelussa The Cave- elokuvan äänisuunnitteluun liittyen. Hän yrittää käyttää paikan päällä äänitettyjä ääniä niin

paljon kuin mahdollista mutta lopulta äänien autenttisuutta tärkeämpää on se, että ne tuntuvat aidolta elokuvassa (Reid 2020).

Kun elokuvan ääniä rakennetaan keinotekoisesti jälkikäteen, aidon tuntuksen äänen määrittelemisen voi olla haastavaa. Ohjaaja ja äänisuunnittelija ovat yhdessä vastuussa oikean vaikutelman luomisesta mutta heidänkin näkemykset voivat poiketa toisistaan erityisesti jos äänisuunnittelija ei ole ollut mukana kuvauksissa. Ohjaaja on todennäköisesti syvällisimmin perehtynyt elokuvan maailmaan ja on mahdollisesti viettänyt aikaa kuvausalueella myös kuvaustilanteiden ulkopuolella. Toisaalta hän saattaa olla kiintynyt juuri kuvaustilanteessa kuuluneeseen ääneen vaikka se ei välttämättä olisi (äänisuunnittelijan mielestä) paras äänikerronnallinen ratkaisu.



Kuva 3. Poliisi tutkii rikospaikkaa.

Untitledin alussa kuullaan voimakasta tuulen ääntä poliisin ottaessa valokuvia jäljistä. Luontoäänitykset olivat autenttisia sikäli, että ne oli äänitetty samassa ympäristössä samaan vuodenaikaan. Ohjaaja oli viettänyt aikaa alueella paljon jo ennen kuvauksia, joten ympäristö oli hänelle erittäin tuttu. Tuulen äänet kuulostivat hänen mielestään kuitenkin liian konemaisilta eivätkä vastanneet äänellistä mielikuvaa alueesta tai tilanteesta. Itse koin äänien olevan hieman erikoisia totuttuun nähden mutta ajattelin niiden luovan elokuvalla sopivan outoa tunnelmaa ja

toisaalta kuvailevan alueen maantieteellistä sijaintia. Lopulta päädyimme vaimentamaan voimakkaimpia puuskia mutta pitämään ympäristön äänet muuten ennallaan.

4.2.1 Äänen alkuperä

Lopputyöelokuvassani pyrin käyttämään lokaatioissa äänitettyjä ääniä niin paljon kuin mahdollista. Niitä ei oltu välttämättä äänitetty kuvaustilanteessa mutta ne olivat peräisin autenttisista äänilähteistä tai lokaatioista. Ajattelin, että näitä ääniä käyttämällä elokuva olisi yhtenäisempi ja aidomman kuuloinen. Poikkesin tästä lähestymistavasta kuitenkin tiettyjen kohtauksien kohdalla ja esimerkiksi foley-äänien käyttämisen suhteen.

Aaltonen (2006) esittää tutkimuksessaan, että valtaosa suomalaisista dokumenttiohjaajista ei koe kysymystä äänen alkuperästä merkitykselliseksi suhteessa dokumentaariseen autenttisuuteen. Ääntä manipuloidaan melko vapaasti ilman huolta eettisistä tai muista kysymyksistä elokuvan totuudenmukaisuuteen liittyen. Myös realistisen tyylin elokuvassa kuultavat äänet voivat olla peräisin mistä hyvänsä lähteestä. (Aaltonen 2006, 152) Ei ole olennaista, että juuri kuvassa näkyvä kohde, vaikkapa kaahaileva auto, on aiheuttanut äänen joka elokuvassa kuullaan kunhan autenttisuuden illuusio säilyy. Kuvan ja äänen alkuperäisyydelle dokumentaarisessa elokuvassa asetetaan siis keskenään selvästi erilaisia vaatimuksia.

Aaltonen (2010) pyrkii löytämään syitä tälle asetelmalle ja esittää kolme mahdollista tekijää. Ensinnäkin näköaisti on hallitseva verrattuna kuuloon. Synkronissa kuvan kanssa esitettynä lähes mikä hyvänsä ääni on uskottava ja tämän myötä äänellä on myös enemmän ilmaisunvapautta kuvaan verrattuna. Toiseksi, äänikerronta on katsojalle kuvaa huomattomampi elementti. Se antaa elokuvan tekijälle mahdollisuuden manipuloida katsomiskokemusta tunteiden kautta, jopa alitajuisesti. Kolmanneksi synkronisen äänen käyttö dokumentaareissa yleistyi kunnolla vasta 60-luvulla. Sitä ennen äänikerronta oli yleensä ei-diegeettistä vaikka poikkeuksiakin löytyy. Äänen indeksinen suhde kuvaustilanteeseen on siis kehittynyt huomattavasti kuvaa myöhemmin ja on sikäli heikommassa asemassa. (Aaltonen 2010, 160-1)

Aaltonen viittaa mielestäni Michel Chionin kehittämään synkreesin käsitteeseen kirjoittaessaan äänen alisteisesta asemasta suhteessa kuvaan. Synkreesi kuvaa ilmiötä, jonka ansiosta synkronisten äänitehosteiden lisääminen elokuvaan jälkikäteen on ylipäättään

mahdollista. Chionin (1994) mukaan katsoja uskoo äänen olevan peräisin kuvassa näkyvästä tapahtumasta kuullessaan äänen yhtäaikaan kuvan kanssa. Katsoja osaa odottaa kuulevansa äänen, jolloin itse äänen tunnistaminen sellaisenaan ei ole tarpeellista. Tämän ansiosta monet erilaiset äänet voivat vaikuttaa uskottavilta katsoja-kuulijan mielestä. (Chion 1994, 63)

Chion (1994) on pohtinut äänen todellisuusvaikutelmaa (verisimilitude) laajemmin. Hän korostaa, että oikea, autenttinen ääni sekä ääni, joka on katsojan mielestä totuudenmukainen ovat kaksi täysin eri asiaa. Kenttä-äänien käyttäminen autenttisuuden nimissä ei ole hänen mielestään perusteltua. Elokuvalliset konventiot vakuuttavat katsojan aitoudesta tehokkaammin kuin kokemukset oikeasta elämästä. Arkielämässä ääniä ei yleensä kuunnella analyttisesti eikä katsojalla välttämättä edes ole henkilökohtaista kuulemiskokemusta elokuvassa tapahtuvista tilanteista. Äänien tulee vastata kohtaukseen liitettyjä tunteita mieluummin kuin akustista realismia. Tallennetun äänen alkuperää ei myöskään ole mahdollista varmistaa. Analysoidessaan äänen autenttisuutta, katsojan ei ole mahdollista verrata sitä kuvaustilanteessa syntyneeseen ääneen. Sen sijaan sitä verrataan omiin kokemuksiin ja muistoihin, jotka ovat monen eri tekijän, erityisesti elokuvallisten konventioiden, värittämiä. (Chion 1994, 107-9)

Chion korostaa elokuvallisten konventioiden vaikutusta todellisuusvaikutelman muodostumisessa. Hän toteaa Aaltosen tavoin elokuvantekijän olevan vapaa äänitehosteiden alkuperälle asetettavista autenttisuuden vaatimuksista. Toki on syytä muistaa, että hän kirjoittaa ennen kaikkea fiktioelokuvan näkökulmasta mutta perustelut ovat mielestäni päteviä yleisesti elokuvan äänikerronnassa. Kuvan ja äänen indeksistä suhdetta olennaisempi tekijä vaikuttaisi olevan autenttisuuden tyylin mukaisten konventioiden noudattaminen.

Jonkinlaisten autenttisuuden vaatimusten voi katsoa olleen oman ajatteluni taustalla *Untitledin* kohdalla koska pyrkimykseni lokaatiossa äänitettyjen äänien käyttämiseen oli niin vahva. Kuvan ja äänen autenttisuudelle asetettavat erilaiset vaatimukset ovat luultavasti hämmentäneet mieltäni. Toisaalta se, että olin äänittänyt niin paljon ääniä kuvausmatkoilla nopeutti jälkituotannon vauhtia huomattavasti. Äänitehosteiden käyttäminen kenttä-äänien ohella oli helppoa koska ne olivat äänenlaadullisesti samankaltaisia. Äänet tuntuivat sopivan elokuvaan luonnollisesti varmaankin osittain siksi, että tiesin niiden olevan peräisin alkuperäisiltä kuvauspaikoilta. Tekijänä saatoin helpommin luottaa olevani totuudenmukainen elokuvan ympäristöä, tapahtumia ja henkilöitä kohtaan.

4.3 Äänisuunnittelu autenttisuuden armoilla

Susanna Helke (2006) kuvailee dokumentaarisen ilmaisun vallitsevia keinoja osuvasti tyyliä tyyliksi. Osittain välineellisistä syistä muotoutuneet konventiot, kuten kenttä-äänien heikkous ymmärrettävyys, ovat muodostuneet dokumentaarisen tyylin tunnusmerkeiksi. (2006, 39-40) Tämä vaikuttaa väistämättä myös dokumentaarisen äänisuunnittelun tapoihin. Tyyllittelemätön, vahvasti kenttä-ääneen perustuva äänisuunnittelu koetaan usein realistisemmaksi kuin huolellisesti rakennettu rekonstruktio elokuvan tapahtumista (Iversen & Simonsen 2010, 9). Fiktioelokuvan konventioiden mukaisesti käytetyt äänitehosteet dokumenttielokuvassa aiheuttavat jopa inhon kokemuksia, kuten Peter Crawford kuvailee (2010, 33). Yleinen lähestymistapa havainnoivan dokumentaarisen äänisuunnitteluun vaikuttaisi olevan hillitympi ja vähemmän rekonstruktivinen kuin tyyppillinen fiktioelokuvan äänisuunnittelu. Kuitenkin, kuten aiemmin totesin, elokuvaan lisätään ääniä ja niitä muokataan vapaasti halutun lopputuloksen aikaansaamiseksi. Seuraavaksi mietin tarkemmin minkälaisin keinoin autenttisuuden tyyliä äänikerronnassa voidaan toteuttaa.

Vaikka olen kyseenalaistanut kenttä-äänien aseman autenttisuuden todisteena äänikerronnassa, se on silti lähtökohtaisesti hallitseva elementti äänikerronnassa. Uskoakseni tärkein syy tälle on dialogi, jota ei yleensä jälkikäänitetä dokumenttituotannoissa. Dialogin autenttisuudelle vaikuttaisi muutenkin olevan suurempi vaatimus kuin muulle äänikerronnalle. Sen aitous tai manipulaatio on myös katsojan helpommin tunnistettavissa koska ihmisääni on meille kaikista tutuin ääni. Jouko Aaltonen (2010, 155) kertoo muokanneensa vapaasti kaikkea muuta ääntä paitsi dialogia *Taigan kansalaisia*-dokumentti-sarjassa siitä huolimatta, että lähestymistapa on realistinen, jopa naturalistinen. Koska kenttä-ääntä yleensä käytetään ainakin dialogikohtausten kohdalla, muiden äänien täytyy mukautua sen laatuun, jotta tyyli olisi yhtenäinen ja uskottava.

Katsojan oletukset dokumentaarisen dialogin aitouteen liittyen käyvät ilmi Dustin Defan lyhytelokuvaa *Family Nightmare* (2011) katsoessa. Elokuva on koostettu ohjaajan lapsuudessa kuvatusta kotivideomateriaalista, jossa näkyy sukulaisten arkipäiväinen päihteiden käyttö. Ohjaaja on kuitenkin jälkikäänittänyt kaiken dialogin omalla äänellään. Katsomiskokemus on häiritsevää ja lapsen kokemusta korostava. Elokuva tuntuu yllättävän autenttiselta toteutustavasta huolimatta. Havainnoivasta lähestymistavasta johtuen katsoja olettaa dialogin

olevan alkuperäistä. Äänenmuokkaus on kuitenkin sen verran tunnistettavaa, että vähitellen katsoja ymmärtää dialogin olevan jälkiäänitettyä ja manipuloitua.

Kenttä-ääntä editoidaan useimmiten poistamalla siitä epätoivottuja ääniä. Samalla tavoin kuin äänitystilanteessa epäolennaisia tai häiritseviä ääniä vaimennetaan sitä tehdään myös jälkikäteen ääntä muokkaamalla tai leikkaamalla. Äänen indeksinen asema on alisteinen tarinankerronnalle ja kuvan autenttisuudelle (Aaltonen 2010, 156). Tavoitteena on tarinan selkeyttäminen ja katsojan huomion ohjaaminen tarinan kannalta olennaisiin asioihin. Tyypillinen keino vahvistaa autenttisuuden illuusiota on poistaa tekijöiden läsnäolon paljastavat äänet. Usein äänityksessä saattaa olla työryhmän liikehdintää tai puhumista, jonka kuuluminen korostaisi elokuvan tekemisen tilannetta.

Toisaalta äänestä poistetaan usein kuvausympäristöön aidosti kuuluvia ääniä, kuten liikenteen melua. Samalla tavoin kuin kuvanrajaus, ääniympäristön manipulaatio asettaa kohteen elokuvan tekijöiden määräämään tilaan. Kohde voidaan ikään kuin irrottaa todellisuudestaan ja esittää tekijöiden näkemyksen mukaisena. Rajausta voidaan määritellä muokkaamalla kuvan ulkopuolelta kuuluvia ääniä. Tämä kaikki on mahdollista katsojan huomaamatta, joten autenttisuuden illuusio säilyy runsaasta äänileikkauksesta huolimatta. Lähestymistapa korostaa tekijän näkemystä tilanteesta. Se asettaa mielestäni myös representaatioon liittyviä kysymyksiä äänikerronnalle. Palaan tähän aiheeseen tarkemmin luvussa 5.

Untitled-elokuvassa käytimme pois rajaamisen tekniikkaa hieman eri tavalla kohtauksessa, jossa ohjaaja menee kysymään kalatehtaan työntekijältä tämän osallisuudesta jälkien tekemiseen. Vaimensin epäillyn vastauksen peittymään tehtaan melun alle niin, että ainoastaan ohjaajan puhe oli kuultavissa. Seuraavaan kuvaan jälkiäänitimme ohjaajan repliikin, jossa hän kertoi tekijän lopettaneen puuhansa kaksi vuotta sitten. Mielestäni tämä ratkaisu vahvisti tilanteen salaperäisyyttä ja autenttisuutta. Samanaikainen siirtymä ei-diegeettisen musiikin käytöstä autenttiseen tyyliin auttoi korostamaan tilanteen aitoutta. Tehtaan äänet vaikuttivat olevan hallitsemattoman lujia ja ohjaajankin puhe oli hädin tuskin kuultavissa.

Autenttisuuden tyylin mukaista vaikuttaa olevan, että elokuvaan jälkikäteen lisätyt äänet vastaavat laadullisesti kenttä-ääntä. Kuten todettua, kenttä-ääni on yleensä heikkolaatuisempaa kuin fiktioelokuvassa. Sen takia esimerkiksi korkealaatuisten kaupallisten äänitehostekirjastojen käyttäminen voi olla ongelmallista. Tämä voi mielestäni selittää aiemmin mainitsemiani

voimakkaita negatiivisia reaktioita, joita fiktiivisiä äänisuunnittelun konventioita hyödyntävä dokumentaari on herättänyt. Ongelman välttämiseksi voi olla tarpeellista heikentää äänitehosteiden materiaalisia ominaisuuksia vastaamaan kenttä-ääntä. Keinoja tähän voi olla muun muassa taajuuskorjailu (eq), äänen toistaminen ja uudelleen äänittäminen kuvauspaikkaa vastaavassa tilassa (worldizing) tai tilakaiun lisääminen keinotekoisesti (esimerkiksi konvoluutiokaiku). Vaihtoehtoisesti tehosteita voi äänittää erikseen kuvaustilanteen yhteydessä tai jälkikäteen vastaavassa ympäristössä. Tällä tavoin äänen tila-akustiset ominaisuudet vastaavat kenttä-äänitystä ja äänenlähteet ovat muutenkin samanlaisia kuin kenttä-äänessä. On kuitenkin muistettava, että tämä ei aina ole mahdollista. Välillä kuvaustilanteessa ei ole mukana äänittäjää ollenkaan.

Tarinankerronnan ja katsojan huomion ohjaamisen apuna voidaan käyttää erikseen lisättyjä foley-ääniä. Fiktioelokuvan äänikerronnassa foley-äänien sanotaan lisäävän realismin ja läsnäolon vaikutelmaa. Havainnoivassa dokumentaarissa liiallinen foleyn käyttö voi kuitenkin paljastaa äänen rekonstruktion ja sikäli vaikutelma voi olla päinvastainen kuin fiktioelokuvassa. Anette Davisonin (2007, 140) mukaan tarinankerronnan puolesta välttämätöntä on ainoastaan, että ääni on tunnistettava ja synkroninen kuvan kanssa ja joskus yksityiskohtainen, materiaalisuutta korostava ääni voi jopa viedä huomion äänen aiheuttajaan ja heikentää sikäli tarinan seuraamista. Dokumentaarinen kenttä-ääni on yleensä kaukaa äänitettyä ja äänen materiaaliset yksityiskohdat katoavat kaikumisen ja ympäristön ääniin sekoittumisen seurauksena. Näin ollen myös foleyäänten tyypillinen materiaalisuus, jonka avulla vaikkapa karakterisoidaan elokuvan henkilöitä, kuulostaa epäuskottavalta suhteessa kenttä-ääneen.

Albrechtsen kertoo kehittäneensä yhdessä foley-artisti Heikki Kossin kanssa erityisen tyylin dokumentaarien foley-äänitykseen. Foley-äänitys tehdään tarkoituksella huonolaatuisesti, jotta se kuulostaisi aidommalta ja sopisi yhteen rouhean kenttä-äänien kanssa. Esimerkiksi *The Cave*-elokuva on äänitetty ainoastaan videokameroiden sisäänrakennetuilla mikrofoneilla. Äänenlaatu on ollut välillä niin heikko, että edes tulkki ei ole saanut siitä selvää ilman dialogin puhdistusta. Niinpä huippulaatuisten äänitysten käyttäminen yhdessä rajun kuuluisen kenttä-äänien kanssa ei ole mahdollista. (Reid 2020)

Lopputyöelokuvani avauskohtauksessa poliisi saapuu rikospaikalle dokumentoimaan asfaltissa näkyviä jälkiä (kuva 3). Kohtaus on kuvattu yhdellä laajalla kuvalla (lukuunottamatta

välissä nähtäviä valokuvia) ja on sikäli havainnoivan lähestymistavan mukainen. Äänikerronta, erityisesti foley-äänien käyttäminen on kuitenkin autenttisuuden tyylin vastaista. Askeleiden lisäksi poliisin vaatteiden kahina ja avaimien kilinä on selvästi kuultavissa mikä ei olisi luonnollista perspektiivin kannalta. Ääniä käytettiin enemmänkin henkilön karakterisointiin kuin autenttisuuden vahvistamiseen. Myös poliisin auton ääniä korostettiin foley-äänillä ja tehosteilla. Jarrun vinku, moottorin röhähdys ja oven jousen kolina lisättiin ääneen erikseen. Mielestäni ne antoivat sopivasti huomiota ja luonnetta ajoneuvolle, jolla olisi myöhemmin merkittävä rooli tarinassa. Miksaaja Sami Sarhamaa totesi foleyn olevan melko lujalla totuttuun verrattuna mutta pidimme ratkaisua silti sopivana elokuvalle. Foley-äänien käyttämisen helppoutta lisäsi se, että kohtauksessa ei ollut dialogia ja ainoa kenttä-äänite oli auton saapumisen ääni.



Kuva 4. Epäilyttäviä autoja parkkipaikalla.

Untitledissa kaikki autojen äänet äänitettiin lokaatiossa. Äänitteet eivät olleet niin yksityiskohtaisia ja korkealaatuisia kuin fiktiivisissä autoelokuvissa on totuttu kuulemaan. Mielestäni äänet kuulostivat kuitenkin hyviltä ja kuin huomaamattani heikko äänenlaatu palveli autenttisuuden tavoitteita. Äänileikkauksen suhteen en kuitenkaan ollut ehdoton vaan saatoinkin vaihtaa tietyn auton äänen toisesta autosta äänitettyyn. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa autot seisovat ensin parkkipaikalla rivissä ja lähtevät sitten musiikin mukana liikkeeseen, vaihdoin

ääniä sen mukaan mikä sopisi parhaiten yhteen musiikin ja autojen liikkeen kanssa. Huomaamaton äänileikkaaminen oli helppoa koska äänet olivat soinniltaan samanlaisia. Ne oli äänitetty samalla mikrofonilla, samassa lokaatiossa ja suurin piirtein samalta etäisyydeltä.

Äänileikkauksen ja miksauksen klassisten konventioiden mukaista on kuvaleikkausten pehmentäminen ja huomaattomaksi tekeminen jatkamalla ääntä suhteellisen samanlaisena kuvien välillä. Näin tarinankerronnan ja leikkauksen yhtenäisyys vahvistuu. Havainnoivan dokumentaarin suhde tähän on kaksijakoinen. Kerronnan tavoitteena on tapahtumien esittäminen mahdollisimman yhtenäisesti, jota kuvaleikkausten pehmentäminen tukee. Toisaalta kuvaleikkausten esiin tuominen äänileikkauksessa voi korostaa ajankulun realistisen esittämisen vaikutelmaa, joka on yhtä lailla havainnoivan dokumentaarin pyrkimyksenä. Kuvaleikkausta korostamalla tarinankerronnan yhtenäisyys siis heikkenee, mutta vaikutelma aidosta ja manipuloimattomasta tallenteesta voimistuu. Autenttisuuden tyylin mukaista oikeaa tapaa ei varmaankaan ole olemassa vaan ratkaisevaa on se, ettei katsoja vieraannu liiaksi tarinan maailmasta.



Kuva 5. Traktori katoaa lumipilveen.

Lumiauran lähestyessä kameraa *Untitledin* kohtauksessa vuoren rinteellä, traktorin ääni voimistuu erittäin voimakkaaksi ja leikkaus seuraavaan kuvaan on terävä. Äänileikkaus on korostetusti kameran perspektiivin mukainen ja toisaalta ajankulun kannalta realistinen. Jälkimmäisen kuvan lopussa traktorin ääni häviää kuulumattomiin ja lumen äänet nousevat kuuluviin. Lumen ääniin sekoittuu lehtien havinaa, joka ennakoi seuraavaa kohtausta, jossa siirrytään talvesta kesään. Päätimme siis pehmentää äänillä kuvaleikkausta ja kohtaussiirtymää, joka oli katsojan havaittavissa myös pelkän kuvan perusteella ja toisaalta korostimme kohtausten sisäistä kuvaleikkausta, jossa aikasiirtymää ei olisi ollut muuten niin helppo huomata.

Monikanavamiksauksen tekeminen havainnoivasta dokumentaarista on yleistä nykyään erityisesti elokuvateatteriesityksiä ajatellen. Elokuvan katsoja on tottunut monikanavamiksaukseen ja pitää sitä luonnollisen kuuloisena. Kenttä-ääni on yleensä kuitenkin monofoninen tallenne, joka on äänitetty puomimikillä ja mahdollisesti langattomilla nappimikrofoneilla. Puomimikkiin tallentuu usein myös kuvan ulkopuolelta kuuluvia ääniä. Se voi rajoittaa mahdollisuuksia joita monikanavamiksaus muuten tarjoaisi äänien sijoittelulle. Yhdenmukaisen, autenttisen oloisen miksauksen tekeminen voi olla haastavaa jos kenttä-äänien seasta (keskikaiutimesta) kuuluu kuvan ulkopuolisia ääniä samaan aikaan kun jälkikäteen lisättyjä ääniä on panoroitu kuvan ulkopuolelle. Riippuvuus kenttä-äänien laadusta vaikuttaa miksauksen mahdollisuuksiin ja johtaa todennäköisesti enemmän panoroinnin välttämiseen kuin lisäämiseen autenttisuuden nimissä.

Untitled äänitettiin suurelta osin tupla-m/s-tekniikalla, jonka ansiosta kenttä-ääni oli monikanavaista jo valmiiksi. Erityisesti autojen ohiajojen suhteen tekniikka toimi erinomaisesti koska ääntä ei tarvinnut panoroita niin että keskikaiutin olisi hiljentynyt kokonaan vaan ääni liikkui kuulokentässä luonnollisen kuuloisesti. Toisaalta monikanavaisen kenttä-äänien leikkaaminen oli haastavaa verrattuna monoäänien käsittelyyn erityisesti kuvaleikkausten pehmentämisen suhteen. Tämän elokuvan tapauksessa työtapaa helpotti se, että valtaosa kohtauksista oli toteutettu yhdellä tai kahdella kuvalla. Leikkauksellisesti monimutkaisemmissa kohtauksissa saatoinkin purkaa monikanavaäänien monoääniksi, jotta äänenkäsittely olisi yksinkertaisempaa.

4.4 Virheet autenttisuuden takeena

Kenttä-äänien korvaaminen tehosteäänillä voi lisätä realismin tuntua tarinankerronnan yhtenäisyyttä vahvistamalla (Aaltonen 2010, 155-6). Uhkana on kuitenkin että kenttä-äänien satunnaiset hälyäänet ja muut virheet äänityksen laadussa häviävät jopa liiaksi pois. Jos elokuvan ääni on liian hyvälaatuinen ja puhdas kaikista virheistä, katsoja ei vakuutu materiaalin autenttisuudesta (Helke 2006, 199). Elokuvaan voidaankin tarkoituksella jättää virheitä luomaan vaikutelmaa tilanteen ainutlaatuisuudesta. Dokumentaristi Timo Korhonen (2012, 14) kertoo jättäneensä *Välittäjä*-elokuvaan kameran tärähdyksen tilanteen aitouden ja yhtenäisyyden vaikutelman vuoksi vaikka tuo näennäinen virhe olisikin ollut mahdollista leikata pois elokuvasta. *Untitledin* kohdalla jätimme tarkoituksella yhden metallisen kolahduksen haastattelu-äänien sekaan vaikka kuvassa ei ollut sille selkeää motiivia ja se olisi ollut mahdollista leikata pois lauseiden välistä. Miksaaja Sami Sarhamaa kuvaili ääntä sellaiseksi, jonka ”vaan kuuluu olla siinä”. Lausahdus kuvastaa hyvin autenttisuuden tyylin voimaa.

Äänisuunnittelun keinoin myös kameran virheitä ja liikkeitä on mahdollista painottaa jälkikäteen esimerkiksi kuvaajan askelten ääniä lisäämällä. Ääneen on mahdollista lisätä vaikkapa tuulen huminaa tai mikrofoniin käsittelyääniä, jotka katsoja tunnistaa teknisiksi virheiksi. Äänet muistuttavat katsojaa tekijöiden läsnäolosta todellisessa tilanteessa. Vaikutelma tekijöiden hallinnasta kuvaustilanteessa heikkenee koska teknisiä virheitä ei ole saatu korjattua eikä uuteen parempaan ottoon ole ollut mahdollisuutta. Ja näin autenttisuuden tyyliä saadaan jälleen vahvistettua. Toisaalta tämä tyylikeino voi olla myös havainnoivan lähestymistavan vastaista, kuten osoitan seuraavassa luvussa.

Kun *Untitledissa* etsitään riekkoa kesäisestä pusikosta, kuvaaja seuraa toimintaa käsi-varalta. Tilanne on vauhdikas ja maasto hankalaa kulkea. Kuvaajan on vaikea pysyä Laurin perässä ja hän melkein kaatuu välillä. Kohtauksen huumori syntyykin osittain juuri tästä asetelmasta. Myös äänikerronnassa kiinnitimme huomiota tähän. Dialogi on äänitetty nappimikrofonilla ja se on kohtauksen ainoa käytössä oleva kenttä-ääni. Foley-äänillä korostimme Laurin liikkeiden lisäksi kuvaajan askeleita. Näin ääni oli selkeämmin kuvan perspektiivin mukainen nappimikrofonin käyttämisestä huolimatta. Foley-äänet myös alleviivasivat hallitsemattomalta vaikuttavaa ja toisaalta humoristista tilannetta elokuvan kohteen ja kuvausryhmän välillä.

4.4.1 Refleksiivinen tyyli

Teknisten virheiden korostaminen vie katsojan huomion elokuvan tekemisen prosessiin ja paljastaa tekijöiden olleen läsnä tilanteessa. Näiden tyylikeinojen voidaan katsoa olevan kuitenkin havainnoivan dokumentaarin konventioiden vastaisia. Ne ovat ennemmin vuorovaikutteisen moodin mukaisia muistuttaen katsojaa elokuvan tekijöiden läsnäolosta samalla kun luovat vaikutelmaa autenttisuudesta. Tyyli on refleksiivinen eli se pyrkii osoittamaan katsojalle elokuvan tekemisen taustalla vaikuttavia valtarakenteita (Aaltonen 2006, 230). Paul Ward (2005) huomauttaa kuitenkin, että pelkät tyylikeinot eivät yksinään auta katsojaa hahmottamaan vallitsevia rakenteita vaan lähestymistavan pitää olla kokonaisvaltaisempi. Hänen mielestään tekijät käyttävät näitä keinoja liian kevyesti vain karistaakseen objektiivisuuden vaatimukset harteiltaan. (Ward 2005, 19) Myös Aaltonen (2006) kritisoi tällaista refleksiivisyyden kevyttä tyyliä ja olettaa dokumenttielokuvan katsojan muutenkin ymmärtävän elokuvan esittävän näkökulman maailmaan, ei suoraa todellisuutta. Refleksiiviset tyylikeinot vieraannuttavat katsojan elokuvan sisäisestä tarinamaailmasta ja heikentävät sikäli autenttisuuden illuusiota. (Aaltonen 2006, 231) Toisaalta ne lisäävät aitouden tuntua virheitä korostamalla.



Kuva 6 & 7. Kuvasryhmä poliisin apuna.

Untitled poikkeaa näistä ajatuksista siinä, että se on lähtökohtaisesti vuorovaikutteinen dokumentaari. Kerronta perustuu haastatteluille ja lopulta työryhmä ajautuu itsekin mukaan elokuvan tilanteisiin. Se kuitenkin hyödyntää myös havainnoivan dokumentaarin tyylikeinoja useassa elokuvan kohtauksessa. Elokuvan loppupuolella poliisin auto valuu yllättäen ojaan. Kerronta on tyylipuhtaasti havainnoivan lähestymistavan mukaista. Vaikuttaa siltä kuin kamera

olisi unohtunut tien viereen taltioimaan tilannetta. Kun poliisi on aikansa yrittänyt kaasuttaa pois ojasta, äänittäjän replikki kameran takaa rikkoo äkkiä autenttisuuden illuusion. Mielestäni kuvausryhmän osallistuminen auton työntämiseen kuitenkin korostaa tilanteen aitoutta entisestään, ja näin sekä havainnoiva että vuorovaikutteinen lähestymistapa tukevat autenttista vaikutelmaa.

5. REPRESENTAATIO

Kuten olen aiemmin tuonut esiin, äänikerronnalle ei aseteta indeksisyyden vaatimuksia vaan sitä muokataan yleensä vapaasti elokuvan tekijöiden halujen mukaan. Jälkikäteen lisättävät äänet eivät välttämättä ole peräisin autenttisesta äänilähteestä tai lokaatiosta. Havaintoni mukaan ainoastaan puhetta ei yleensä haluta muokata tai korvata. Tämä antaa äänisuunnittelijalle varsin vapaat kädet todellisuuden illuusion rakenteluun katsojan huomaamatta. Voidaan pohtia onko epäeettistä uskotella katsojalle näiden äänien olevan autenttisia. Aaltosen (2006, 174) mukaan kysymys katsojan huijaamisesta ei ole oleellinen koska elokuvan rakennettu ja esittävä luonne on joka tapauksessa laajasti ymmärretty. Olennaisempaa lienee se kuinka elokuvan kohde esitetään eli representoidaan suhteessa todellisuuteen.

Elokuvan tekijöillä on lopullinen valta ja vastuu suhteessa elokuvan kohteisiin. Heillä on mahdollisuus esittää kohde ja kuvausympäristö haluamallaan tavalla. Kerronnan pyrkimys on yleensä kohti jonkinlaista totuudellisuutta vaikka keinot saattavat olla keinotekoisia. (Aaltonen 2006, 167, 189) Näkemys ulottuu myös äänikerrontaan, jota voidaan muokata runsaasti vielä kuvaustilanteen jälkeen. Uskollisuus tarinalle, ympäristölle ja henkilöille määrittää äänisuunnittelun lähestymistavan, äänisuunnittelija Peter Albrechtsen kuvailee (Reid 2020).

Ymmärrys elokuvan aiheesta ja läsnäolo kuvaustilanteessa helpottavat äänisuunnittelijan lähestymistä työhönsä. Kuvauspaikalla on myös mahdollista äänittää autenttisia tehosteita tarpeen mukaan. Joskus havainnoiva dokumentaari saattaa olla ohjaajan yksin kuvaama ja äänittämä eikä kuvauspaikalle ole mahdollista palata. Silloin äänien lisääminen on äänisuunnittelijan ja ohjaajan mielikuvituksen varassa. On mahdollista, että itselle vieraat kulttuurit esitetään äänellisesti konventioihin ja geneerisiin äänikirjastoihin tukeutuen, jolloin vaikkapa ympäristön erityispiirteet saattavat jäädä vaille huomiota. Perehtyminen aiheeseen auttaa pääsemään näiden sudenkuoppien yli. Haastattelussaan Albrechtsen kuvailee tekevänsä runsaasti elokuvan aiheeseen ja ääniympäristöön liittyvää selvitystyötä jokaiseen elokuvaansa liittyen, jotta tietäisi miltä kuvauspaikoilla on todella kuulostanut (Reid 2020). Vaikka äänisuunnittelijan käytössä ei välttämättä ole alkuperäisessä lokaatiossa äänitettyjä ääniä, perehtyminen helpottaa oikealta tuntuvien äänien tekemistä.

Untitledin kerronta muuttuu subjektiivisemmaksi kohtauksissa, joissa kuvataan ohiviliseviä kuminpolttojälkiä liikkuvasta autosta (kuva 1). Ajatuksena oli kuvailla henkilöiden suhdetta ja kokemuksia jälkiin liittyen, tässä tapauksessa yhden haastateltavan inhoa jälkiin liittyen. Bassopoljentoon perustuva ääni pohjautuu irtoääneen, johon oli tallentunut jälkien tekijöiden autosta soivaa musiikkia. Manipuloin äänitettä mielestäni kiinnostavan kuuloiseksi ja lisäsin siihen myös muuta ääntä. Vaikka äänen alkuperän tunnistaminen on luultavasti mahdotonta kuulijalle, sen käyttäminen autenttisuuden nimissä oli mielestäni jotenkin perusteltua. Alkuperäisen äänitteen ansiosta tiesin sen edustavan nuorten autoharrastajien maailmaa. Toisaalta ääni tuntui ilmentävän myös tekijöitä halveksuvan miehen mielikuvaa heistä.

Vastuu representaatiosta on tekijällä. Elokuvan kohde joutuu elämään elokuvan kanssa omana itsenään eikä voi paeta roolihahmonsa taakse kuten fiktionäyttelijät. Kuvakerronnan esittämisen tapoja on tutkittu paljon viime vuosikymmeninä. Äänikerrontaan liittyvää representaation tutkimusta ei kuitenkaan ole tehty vaikka visuaalisen representaation tutkimuksen kohteena olevat teokset ovat olleet audiovisuaalisia esityksiä (Iversen & Simonsen 2010, 10). Erityisesti vähäistä vaikuttaa olevan muiden äänien kuin puheen ja musiikin tutkimus.



Kuva 8. Kumin polttelua.

6. YHTEENVETO

Havainnoiva dokumentaari pyrkii vakuuttamaan katsojan tapahtumien autenttisuudesta. Kyse on ennenkaikkea tyylikeinosta, jolla pyritään tuottamaan aidon oloinen mutta myös immerssiivinen kokemus katsojalle. Eheä tarinamaailma ja elokuvan tekemisen prosessin piilottaminen antavat katsojalle mahdollisuuden tulkita elokuvan etenemistä omalla tavallaan.

Kuvaustilanteen järjestelyyn elokuvan tekemistä varten sopivaksi suhtaudutaan Suomessa hyvin joustavasti (Aaltonen 2006, 170). Kuvaustilanteessa ääniympäristöön vaikutetaan paljon, jotta kuvassa näkyvä toiminta ja puhe voidaan tallentaa mahdollisimman tarkasti. Jälkikäteen elokuvaan lisätään äänitehosteita nykyään lähes poikkeuksetta. Näiden alkuperälle suhteessa kuvaustilanteeseen ei aseteta vaatimuksia vaan tärkeämpää on äänen sopivuus tarinan, tunnelman ja käytössä olevan kenttä-äänien suhteen. Tätä sopivuutta määrittelee suoran elokuvan perinteestä kehittynyt autenttisuuden tyyli, joka pyrkii vakuuttamaan katsojan materiaalin autenttisuudesta. Huolimatta autenttisuuden illuusioon pyrkivästä esitystavasta, katsojan oletetaan tiedostavan, että elokuvan esittämä vaikutelma todellisuudesta on tekijöiden rakentama.

Autenttisuuden tyyli perustuu suoran elokuvan metodista muodostuneisiin käytäntöihin. Vakiintuneeksi realismin merkiksi on muodostunut heikkolaatuisen kenttä-äänien käyttäminen. Se on lopulta kuitenkin vain konventio, joka ei itsessään merkitse todellista aitoutta (Iversen & Simonsen 2010, 9). Konventiot ovat muodostuneet pitkälti haastavien ja hallitsemattomien kuvausolosuhteiden seurauksena. Heikkolaatuisen kenttä-äänien tallentaminen ei ole sinänsä itsetarkoituksellista mutta kuvaustilanteiden yllätyksellisyys ja jälkiäänityksen puute aiheuttavat äänen tasalaatuisuudelle haasteita. Äänenlaadullisesti paremmin tallennettuja kohtauksia saatetaankin huonontaa heikompien tasolle, jotta äänenlaadun epäjatkuvuus ei heikennä katsojan eläytymistä yhtenäiseen tarinaan. Toisaalta epäjatkuvuus ja vaikkapa epäselvän dialogin tekstittäminen voi korostaa tilanteen ainutlaatuisuutta. *Untitledin* autossa äänitetty puhelin-keskustelu kuulostaa juuri epäselvyytensä vuoksi autenttiselta vaikka se on selvästi elokuvan muuta dialogia heikkolaatuisempaa.

Huolimatta autenttisuuden tavoittelusta, äänikerronta on rekonstruoitua. Ääniä lisätään ja muokataan elokuvaan vapaasti, ilman vaatimusta äänen indeksiselle suhteelle kuvaustilanteeseen. Kenttä-äänien virheitä saatetaan sisällyttää elokuvaan tarkoituksellisesti aitouden merkinä ja jälkikäteen lisättävien äänien tulee sopia elokuvan ja toisaalta myös kenttä-äänien tunnelmaan, sointiin ja akustiikkaan. Äänitehosteiden äänittäminen kuvaustilanteessa tai sitä vastaavassa lokaatioissa olisi suotavaa mutta se ei ole useinkaan mahdollista. Jälkikäteen tehtävät äänitykset saatetaan tehdä tarkoituksellisen huonosti, jotta äänet vaikuttaisivat aidommilta ja sopisivat yhteen kenttä-äänien kanssa.

Äänellinen representaatio on tekijöiden vastuulla ja yleinen pyrkimys äänisuunnittelussa on esittää tarina ja ympäristö mahdollisimman todenmukaisesti. Ääntä muokataan ennen kaikkea tarinankerronnan kirkastamiseksi tai subjektiivisten kokemusten välittämiseksi katsojalle. Äänellisen representaation kysymykset ovat olleet vain vähäisen tutkimuksen kohteena, erityisesti äänitehosteiden ja ympäristön äänien osalta. Mielenkiintoinen havainto on, että näille äänikerronnan elementeille ei myöskään aseteta indeksisyyden vaatimuksia elokuvan tekijöiden toimesta. Äänitehosteet ja ympäristön äänet vaikuttavat olevan jollain tavalla erityisessä asemassa elokuvakerronnan välineenä.

Autenttisuuden tyyli on vaikuttanut osin tiedostamatta äänisuunnitteluprosessini taustalla. En ollut analysoinut sitä sen tarkemmin ennen tätä kirjoitusta. Kirjallinen opinnäytetyö on selventänyt omaa hämmennystä liittyen autenttisuuden vaatimuksiin. On osoittautunut, että havainnoivan dokumentaarin äänikerronta, erityisesti tehosteiden ja ympäristön äänien suhteen, on eräänlaista harmaata aluetta, johon täytyy itse määritellä sopiva lähestymistapa. Hahmottamalla lähestymistavan taustalla vaikuttavia konventioita ja historiaa, voin helpommin löytää omaan työhöni uusia näkökulmia.

Autenttisuuden tyyli vaikuttaa realismin tavoittelussaan elokuvakerrontaa rajoittavalta konventiolta. Luodessaan keinotekoisien vaikutelman autenttisuudesta, se sulkee pois äänisuunnittelun mahdollisuuksia tarinankerronnan ja sisällön syventämisen suhteen. Periaatteessa mikään ei velvoita tekijöitä noudattamaan näitä konventioita ja ne ovatkin jatkuvassa muutoksessa uusien kokeilujen vakiintuessa käyttöön. Koska kaikki elokuvallinen materiaali on joka tapauksessa tekijöiden manipuloimaa, voisi olla houkuttelevaa suhtautua autenttisuuden vaatimuksiin kokonaisuudessaan huolettomammin.

LÄHTEET

Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Aaltonen, Jouko. 2010. *Something Else - Indexical features of sound from the point of view of filmmaking*. Teoksessa Iversen, Gunnar & Simonsen, Jan Ketil (toim.), *Beyond the Visual. Sound and image in ethnographic and documentary film*. Hojbjerg: Intervention Press, 152-163.

Carroll, Noel. 1996. *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*. Teoksessa Bordwell, David & Carroll, Noel (toim.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 283-306.

Chion, Michel. 1994. *Audio-vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Crawford, Peter, I. 2010. *Sounds of Silence. The aural in anthropology and ethnographic film*. Teoksessa Iversen, Gunnar & Simonsen, Jan Ketil (toim.), *Beyond the Visual. Sound and image in ethnographic and documentary film*. Hojbjerg: Intervention Press, 22-49.

Davison, Annette. 2007. *Demystified, remystified and seduced by sirens: listening to David Lynch's films*. Teoksessa Richardson, John & Hawkins, Stan (toim.), *Essays on Sound and Vision*. Helsinki: Helsinki University Press, 119-154.

Helke, Susanna. 2006. *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.

Iversen, Gunnar & Simonsen, Jan Ketil. 2010. *Beyond the Visual. Sound and image in ethnographic and documentary film*. Hojbjerg: Intervention Press.

Koivumäki, Ari. 2017. *Korvintodistaminen ja ääniympäristön tallennuksen kuulokulmat*. Teoksessa Uimonen, Heikki & Kytö, Meri & Ruohonen, Kaisa (toim.), *Muuttuvat suomalaiset äänimaisemat*. Tampere: Tampere University Press, 105-124.

Korhonen, Timo. 2012. *Hyvän reunalla. Dokumenttielokuvan ja välittämisen etiikka*. Helsinki: Aalto-yliopisto.

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press

Nichols, Bill. 2010. *Documentary Re-enactments; A paradoxical temporality that is not one*. Teoksessa Iversen, Gunnar & Simonsen, Jan Ketil (toim.), *Beyond the Visual. Sound and image in ethnographic and documentary film*. Hojbjerg: Intervention Press, 190-211.

Rangan, Pooja. 2019. *The Skin of the Voice. Acousmatic Illusions, Ventriloquial Listening*. Teoksessa Steintrager James A. & Chow, Rey (toim.), *Sound Objects*. Durham ja Lontoo: Duke University Press, 130-148.

Reid, Monica. 2020. *Far Out Meets: Peter Albrechtsen, the sound designer of Feras Fayyad's documentary 'The Cave'*. Far Out Magazine 3.1.2020. <https://faroutmagazine.co.uk/the-cave-film-sound-designer-peter-albrechtsen/>

Ruoff, Jeffrey. 1992. *Conventions of Sound in Documentary*. Teoksessa Altman, Rick (toim.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 217-234.

Ward, Paul. 2005. *Documentary. The Margins of Reality*. Lontoo: Wallflower Press.

Winston, Brian (toim.). 2013. *The Documentary Film Book*. Lontoo: BFI & Palgrave Macmillan.

Elokuvat, tv-sarjat

Aaltonen, Jouko & Lappalainen, Heimo. 1992. *Taigan kansalaisia*. Illume.

Defa, Dustin. 2011. *Family Nightmare*. Dustin Guy Defa.

Fayyad, Feras. 2019. *The Cave*. Danish Documentary Production.

Gervais, Ricky & Merchant, Stephen. 2001-2003. *The Office*. Capital United Nations Entertainment, The Identity Company.

Korhonen, Timo. 2002. *Välittäjä*. Tarinatalo.

Ruusuvuori, Tinja. 2019. *Untitled (burned rubber on asphalt, 2018)*. Aalto-yliopisto.

Valokuvat

Kaikki kuvat (1-8) ovat kuvakaappauksia elokuvasta *Untitled (burned rubber on asphalt, 2018)*, kuvaaja Pietari Peltola.